

TERRITORIOS

Marginación e integración son los dos tensores en que se mueve el arte asiático-norteamericano. Son también dos procesos históricamente clave dentro de la conformación de la cultura norteamericana, e incluso dentro de la conformación de su propio equilibrio interno.

Muchas culturas pueden preciarse de ser el resultado de los procesos de mezcla y de trasplante. Pero la cultura norteamericana, o al menos lo que nosotros vemos ahora como tal, no se evidencia con el estatismo de los resultados finales, sino como el proceso mismo, la continua dialéctica entre lo interno y lo externo.

Lo más obvio es una noción de la cultura norteamericana como resultado de asimilaciones, apropiaciones y mezcla de múltiples fuentes culturales. Lo más sutil es la manera en que el núcleo de esta cultura ha utilizado su posición ventajosa respecto a lo externo, a lo añadido y lo asimilado, para crear una ilusión de orden. Así, mientras en otros países el tema de la multiculturalidad es el trasfondo de verdaderas batallas y el terreno de antagonismos violentos, en los Estados Unidos parece ser una prueba más de que está funcionando ese

equilibrio ideal, ese sueño americano de oportunidad para todos, de que hay un espacio para todos.

En realidad no se trata de un “espacio para todos”, sino de un espacio para cada cual, dentro de una globalidad dividi-

da y jerarquizada. Dentro de esa consabida dialéctica de márgenes y centros, las fuerzas externas inciden a veces promovidas por la propia imagen de obra concluida que genera el “sueño americano”. Los inmigrantes se cuentan entre esas fuerzas externas. Al llegar a los Estados Unidos se enfrentan a ese sistema que constantemente está obligado a poner en función insospechados mecanismos de autodefensa. De ahí el *shock* del inmigrante que se ve abocado a

una confrontación, a una posición dual de resistencia y atracción por un espacio cultural que lo margina y a la vez lo incita a la integración.

Se entiende la importancia del factor inmigrante dentro de los debates actuales sobre los problemas de identidad en los Estados Unidos. Si revisamos algunas de las exposiciones más

LA FRONTERA DEL LENGUAJE

ARTE ASIÁTICO NORTEAMERICANO

Y LA TIENDA DE CURIOSIDADES

JUAN ANTONIO MOLINA

importantes entre las que en los últimos años han puesto sobre el tapete la cuestión de la identidad en los Estados Unidos, veremos que en todas es notable, cuando no determinante, la presencia de artistas inmigrantes [1]. En estas exposiciones no predominan los asiáticos (de las mencionadas, sólo una está dedicada particularmente al arte asiático-norteamericano) a pesar de que es una de las comunidades de más rápido crecimiento, fundamentalmente en Nueva York y Los Ángeles. Evidentemente las reservas ante el arte asiático son todavía más fuertes que las que pueden existir ante el arte de otras comunidades, como la latina, por poner un ejemplo.

El artista asiático-norteamericano se enfrenta a la imagen estereotipada que existe sobre el “mundo oriental”. Esta imagen simple y fetichista afecta al ser asiático en su identidad racial y sexual fundamentalmente. Todo esto marca su producción cultural, crea un modelo de recepción y tiende a neutralizar los contenidos de esa producción cultural que realmente son ajenos a los paradigmas simplificados en que se sustenta de discriminación esencialmente racista y chovinista.

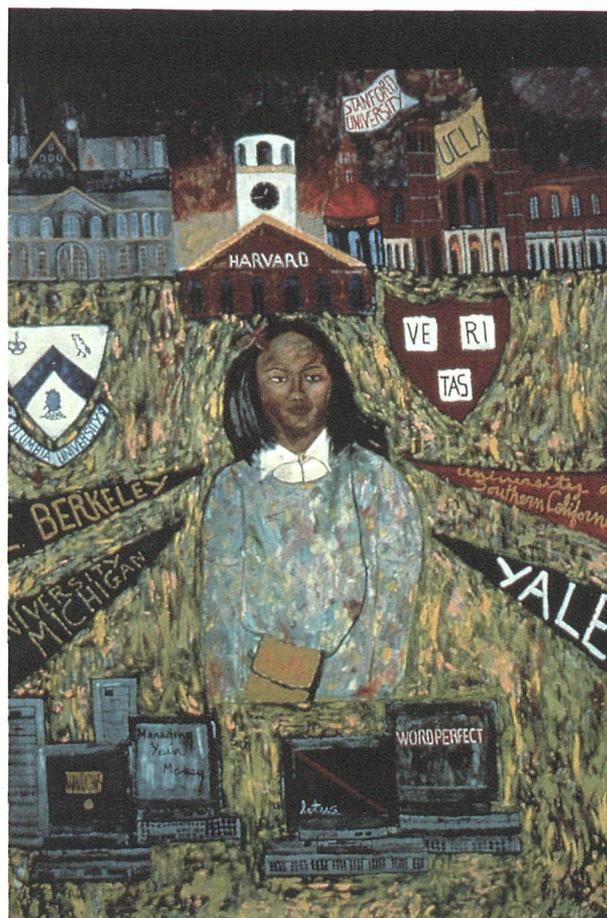
• • •

La respuesta de los artistas es una iconografía en extremo irónica, propensa a la subversión lingüística y a las apropiaciones

de códigos extra-artísticos. En algunos aspectos, muchos de estos artistas mantienen hacia los medios un espíritu muy cercano al que preconizaron los artistas pop y neodadaístas, pero con una conciencia mucho más radical de la función política de su arte. De tal modo, se mantienen dentro de una línea de arte politizado que abarca las producciones marginales promovidas por comunidades raciales, nacionales o sexuales específicamente localizadas dentro de la cultura norteamericana contemporánea.

En muchos casos la ampliación de las contradicciones lingüísticas se refleja de manera angustiosa; el doble proceso de identificación y autonegación en los estereotipos resulta patético, y la recurrencia simultánea a los códigos de la cultura propia y la norteamericana, a las artes tradicionales y el *kitsch* o la tecnología postindustrial deriva en una visualidad ecléctica, dialogística y exuberante. Es curioso cómo estas obras se alejan del paradigma de ascetismo con el que se ha querido identificar en ocasiones el “espíritu oriental”. En verdad

el actual arte asiático-norteamericano es menos espiritual y mucho más factual, y en él la economía de signos suele ceder lugar a estructuras polifocales que denuncian la dialéctica de la multiculturalidad.



Pacita Abad. *How Mali Lost Her Accent*.
Cortesía Centro Wifredo Lam, La Habana.

Estas imágenes profusas intentan –en menor o mayor escala, según el caso– crear un borde, una barrera semántica, que sea al mismo tiempo alegoría de la frontera real y resumen del conflicto lingüístico y cultural del inmigrante. En tales casos, el lenguaje (y no sólo el verbal) es el verdadero objeto artístico. Es una “cosa” densa, envolvente, que porta las señas de la identidad autoral y las proyecta de un modo agresivo.

Los artistas asiático-norteamericanos se han concienciado de que la cuestión de las hegemonías y las subordinaciones no es un problema teórico, simplemente abstracto, sino que tiene que ver también concretamente con las hegemonías de lenguajes. Por eso acuden con frecuencia al recurso metalingüístico como ejercicio de resistencia, reubicando textos que contradicen su contexto de origen y subvierten su propio lenguaje-base –es ejemplar la obra *How Mali Lost Her Accent*, de la filipina Pacita Abad, que aborda precisamente y de modo irónico la “depuración” lingüística a que es sometido el inmigrante desde las instancias hegemónicas de la alta cultura. Otra operación muy común es la extracción de textos de un contexto marginal, de modo que mantengan su sentido y no establezcan contradicción entre su contexto de origen y el contexto plástico de la obra. Eso ocurre con los *graffitis* que reproduce la misma Pacita Abad en su pintura *Korean shopkeepers*: con los textos en inglés que proliferan en las instalaciones del coreano Ik-Joong Kang (frases como “Art is Masturbation”, “I want to paint like I am shitting” o “My shit is thicker than others”) o con los propios textos en coreano, chino o japonés que los artistas asiáticos suelen incorporar en sus obras.

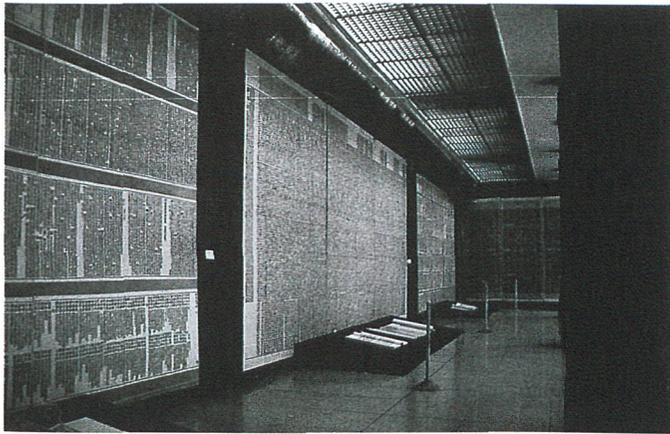
Hay artistas que vienen haciendo este arte densamente textual desde antes de vivir en los Estados Unidos, por una

parte recodificando la visualidad de la escritura-objeto, en su particular acepción oriental, por otro lado asimilando la pretensión conceptualista de un objeto casi autónomo desde el punto de vista significativo. Es el caso del artista chino Xu Bing, que desde los años 80 desarrolló en su país una obra deconstructiva respecto a la lengua, la escritura y los medios como partes de un sistema hegemónico de comunicación y



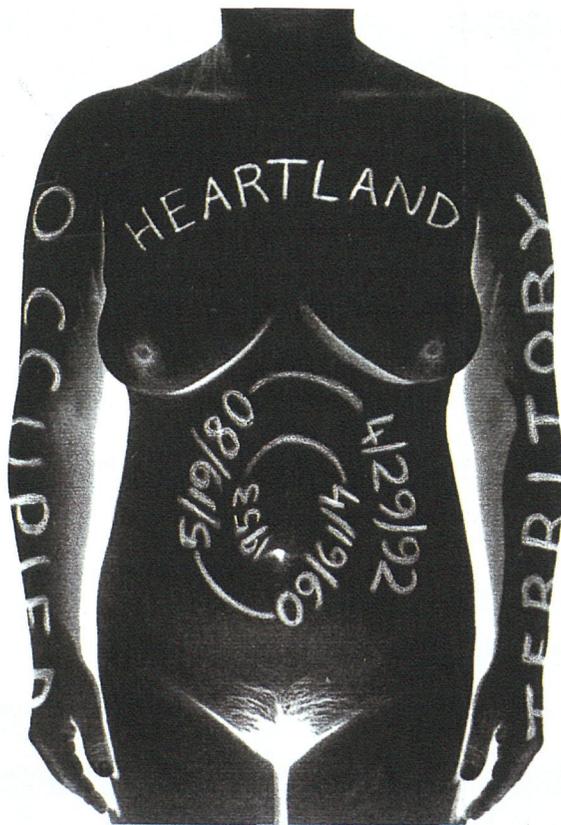
Ik-Joong Kang. Cortesía Centro Wifredo Lam, La Habana.

conocimiento. En la controvertida exposición *China/Vanguardia*, realizada en Beijing en 1989, Xu Bing cubrió las paredes, el techo y el piso de una sala con 300 m² de papel impreso con supuestas letras chinas, inventadas por el artista, que confundían al espectador y lo llevaban a buscar vanamente un significado y una sintaxis. Según Andreas Schid [2] esta obra combinaba dos objetivos fundamentales: extender las posibilidades del grabado chino tradicional y criticar los tipos de comunicación fosilizados. En los Estados Unidos, Xu Bing continuó estos procedimientos paralelos a los que utiliza su compatriota Huang Yong Ping, quien suele convertir en pulpa los libros de arte occidental y los libros de historia del arte



Xu Bing. *A Mirror to Analyze the World*, 1988. Instalación. Madera impresa sobre papel de arroz. Sección mural. 430 x 540 cm. Cortesía Centro Wifredo Lam, La Habana.

chino, tornándolos en objetos estéticamente inquietantes e ideológicamente explosivos. Su instalación *Humedad ilegible* (1992), expuesta en el Carnegie Museum of Art, en Pittsburg, amplifica todas esas connotaciones, jugando además con la ambigüedad entre el objeto artístico y el desecho, y entre el



Yong Soon Min. *Defining Moments*, 1992. Cortesía Centro Wifredo Lam, La Habana.

espacio expositivo de la galería y el espacio útil de la biblioteca. En todo caso se trata de obras que bloquean las posibilidades de lectura y agreden el prestigio de la escritura a la vez que subvierten los esquemas de una lógica del almacenamiento, el control y la transmisión del conocimiento y la información.

En sentido general estos artistas aprovechan las posibilidades de la escritura como “transcripción” de contextos marginales que vienen a “autenticar” la obra como producción periférica. El texto verbal aparece como un territorio ideologizado, a veces superpuesto a otros territorios, como pueden ser el cuerpo humano en algunas obras de Yong Soon Min y el paisaje o el perfil geográfico (véase *Looking back at the end of my history of Learning English*, 1993, obra que presentó Mo Bahc en la 5ª Bienal de La Habana). Este territorio está en la frontera, o es la frontera misma, entre la asimilación y el rechazo. Allí se realizan las primeras mixturas y deformaciones, allí se corporeizan los esquemas culturales que marcan la relación entre el inmigrante y el país que lo recibe.

• • •

La tendencia a la politización del arte como una característica del postmodernismo tardío en los Estados Unidos viene acompañada del descubrimiento de la necesidad que tienen las estructuras de poder de este arte contestatario. El público ha sido dirigido por los medios hacia una atracción por las cosas “que digan algo”, que establezcan un diálogo, que porten un discurso alternativo evidente. La institución-arte se sostiene paradójicamente en esas prácticas que la rechazan, halla en ellas su equilibrio y tal vez su razón de ser. Pudiera ser un fenómeno paralelo al que ocurre en la relación entre los centros culturales y el arte periférico. En un escarceo casi erótico los



Skowmon Hastanan. *A go-go dancers (You only live twice)*, 1991. Cortesía Centro Wifredo Lam, La Habana.

centros y las periferias construyen un antagonismo autocomplaciente. Ser de los márgenes y anunciarlo a gritos no se vislumbra ya como una solución al problema de la diferencia, sino como una reafirmación –un congelamiento– de la diferencia, conveniente para los centros de poder.

El arte asiático en los Estados Unidos no escapa de esa coyuntura peligrosa –esa componenda entre víctima y victimario–, lo que también se acusa en su mencionada tendencia a una textualidad autolegitimadora como índice de marginalidad. Sin embargo hay algo en este arte que lo hace poco atractivo para ese tipo de manipulación ideológica; tal vez su resis-

tencia a la automitificación, y su pudor ante un pasado que los occidentales suelen mirar con un esquematismo grosero. Por eso el arte asiático-norteamericano aparece como una práctica dirigida a crear una identidad nueva fuera de los arquetipos de un “espíritu oriental” que ha funcionado históricamente como justificación narcisista para la subestimación por Occidente. Si bien es cierto que los artistas asiático-norteamericanos no han evadido el lugar común –tal vez ineludible después de todo– de proclamar la marginalidad como componente fundamental de esa nueva identidad en proceso, por lo menos han respetado su pasado y su presente hasta el punto de no erigir su “espíritu asiático” como estandarte reivindicativo, lo que les ha permitido acudir también a los elementos de integración que los identifican en el contexto norteamericano.

Es interesante la cautela que muestra la comunidad artística asiático-norteamericana ante su propia imagen y ante la manera en que ésta puede ser rechazada o aceptada en su contexto. Un buen ejemplo de esto fue la exposición “The Curio Shop” (abril, 1993) organizada por la asociación Godzilla, con el apoyo de la galería Artists Space. La exposición tomó como estructura fundamental la tienda de curiosidades, que –según Kerry Sakamoto– es “un sitio de intercambio cultural y económico (que) sugiere cuestiones interrelacionadas como son los estereotipos y fetiches raciales y la autenticidad cultural, todos los cuales invocan formas de representación estáticas y distorsionadas” [3].

Algunos de los 48 artistas participantes en la muestra fueron Skowmon Hastanan, Mo Bahc, Mel Chin, Betty Cano, Ken Chu, Tomie Arai y Colin Lee. Las obras de estos artistas, y de otros que también pudiera mencionar, permitirían establecer



Hung Liu. *Sin título*, 1992. Oleo sobre lienzo, caja encerada y zapatos antiguos.

una serie de rasgos comunes, una especie de terreno propio donde se está moviendo el arte contemporáneo asiático-norteamericano. En el plano temático ese terreno está marcado por el trauma de la migración, el viaje, el desarraigo, el conflicto generacional, la marginación, la memoria cultural, las cuestiones políticas y los símbolos, los fetiches y los estereotipos impuestos por los *mass media*.

En el plano estilístico este arte se caracteriza por un sincretismo que generalmente combina formas y métodos tradicionales o marcadamente asiáticos con procedimientos del

postmodernismo occidental. Son obras abiertas y extremadamente polisémicas que conceptualmente expresan una voluntad de resistencia a la estandarización de los arte no-local, no-regional, no-circunstancial; una búsqueda de la aceptación sin hacer concesiones a los paradigmas de la corriente principal, una revisión, actualización y cuestionamiento de la identidad propia, la búsqueda de una respuesta a la pregunta clave: ¿Se trata de un arte referido a un ser asiático o a un ser norteamericano, o sencillamente es una producción cultural de nuevo tipo, marcada por una doble circunstancia de marginación y asimilación? Ya ha quedado evidenciado que este arte tiende a ser definido dentro de la tercera opción, aunque el tema de una estética asiático-norteamericana es todavía objeto de polémica [4]. Lo que sí se vislumbra hasta el momento es que estos artistas (pese al mítico conservadurismo de los orientales) no se empecinan en arquetipos que han quedado atrás en el espacio y el tiempo y que no operarían en el nuevo contexto más que como un nuevo factor de aislamiento.

NOTAS

- [1] Véase: *Decade Show; Frameworks of Identity in the 1980s*. Studio Museum of Harlem (mayo-agosto, 1990), Museum of Contemporary Hispanic Art y New Museum, *Beyond the Borders: Art by Recent Immigrants?* Museo del Bronx (1994), *Bienal del Whitney Museum, 1993* y *Asia/America: Identities in Contemporary Asian/American Art* (Sociedad Asiática de Nueva York, febrero, 1994).
- [2] Andreas Schmid: "Xu Bing", en *China Avant-Garde*, catálogo. Museum of Modern Art. Oxford, 1993.
- [3] Kerry Sakamoto: "New World Godzilla Thang", en *The New World Order III. The Curio Shop*. Catálogo, 1993, pág. 3.
- [4] Véase: "Is there An Asian American Aesthetics?", en *Artspiral*, invierno 1993, pág. 8.